

## De la sornette à l'Amante anglaise : le récit au degré zéro

Jeanne Demers

Volume 14, Number 1-2, avril 1978

Le fil du récit

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036662ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036662ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Demers, J. (1978). De la sornette à l'Amante anglaise : le récit au degré zéro. *Études françaises*, 14(1-2), 3–20. <https://doi.org/10.7202/036662ar>

# de la sornette à l'Amante anglaise: le récit au degré zéro

JEANNE DEMERS

Il vécut vingt ans avec une paille dans  
l'œil puis un jour il se coucha  
et devint un vaste champ de blé.

Roland Giguère <sup>1</sup>

Quand on pense « récit » — simple anecdote, conte, nouvelle ou roman — l'on pense généralement « histoire » ; l'on pense succession d'événements, réels ou fictifs, et modification par ces derniers d'une situation initiale. L'on s'attend à ce que quelque chose se passe qu'un narrateur prend en charge par un discours et dont, avec plus ou moins de succès, il oriente les données selon le(s) projet(s) qu'il poursuit (renseigner, instruire, plaire, convaincre, etc.), modifiant ainsi les modalités possibles de ce discours et, du coup, le type de relation qui implique le lecteur. L'on s'attend à ce que le texte qui en résulte imbrique, tout au long de son existence, l'« histoire » proprement dite, la fin de celle-ci marquant normalement la fin de celui-là. L'on s'attend somme toute à ce qu'il y ait « récit » au sens le plus technique du mot, soit au sens cerné par la poétique contemporaine, plus précisément en narratologie. Et l'on s'attend, par ricochet, à une certaine linéarité qui paraît propre au récit, linéarité faite

1. Dans *l'Âge de la parole*, Ottawa, Hexagone, 1965, p. 67.

d'« un entrelacement de séquences <sup>2</sup> », mais linéarité tout de même, le déroulement du « récit racontant », pour reprendre la dichotomie par Claude Bremond, devant engager nécessairement et jusqu'au bout le « récit raconté <sup>3</sup> ».

La liberté que Roland Barthes accorde au « récit racontant » — « Finalement, il n'y a pas d'objet du récit : le récit ne traite que de lui-même : le récit *se raconte* <sup>4</sup> » — ne change rien à cette attente. Tout au plus redonne-t-elle au texte sa valeur première de texte. Geste essentiel, il est vrai, quand il est question de littérature mais qui, apparemment du moins <sup>5</sup>, fait abstraction du problème que je veux maintenant soulever ; peut-il y avoir Récit et en même temps, degré zéro de récit ? En d'autres termes, existe-t-il des textes relevant indiscutablement de la notion commune et vieille comme le monde de Récit sans que rien ne soit vraiment raconté ? À quel moment le Récit bascule-t-il hors de lui-même vers une forme non narrative ? Ou encore, pour donner une autre extension à l'heureuse et dorénavant classique formule de Gérard Genette, quelles sont « les frontières du récit <sup>6</sup> » ? Quelles sont ces frontières au-delà desquelles le récit, comme entité « texte », ne peut plus prétendre à l'existence et jusqu'où les repousse-t-il sans se nier ?

Cette question aux multiples facettes, si nous la posions — de façon un peu simpliste, je le crains, étant donné le cadre réduit de cette étude — à deux productions littéraires particulièrement significatives à ce point de vue, « Julie » de Réal

2. Claude Bremond, « Message narratif », *Communication*, n° 4, 1964, p. 26.

3. *Logique du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1973, p. 321.

4. *S-Z*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1970, p. 219.

5. Apparemment, car il est bien évident qu'il l'englobe au contraire dans la notion même de texte.

6. Je renvoie le lecteur à l'article « Frontières du récit » (*Communications*, n° 8, Seuil, 1966, p. 152-163). L'approche proposée ici est plus globale, plus immédiatement typologique que celle de Genette. Plus naïve aussi sans doute ! Mais au point où en est présentement la recherche en narratologie, ne serait-il pas temps de tenter ce type d'approche, quitte à courir le risque de se montrer approximatif ? Autrement le plafonnement qui se fait sentir de plus en plus durera...

Benoît<sup>7</sup>, conte qui doit beaucoup à la technique du récit-sornette et un roman, reconnu comme tel, *l'Amante anglaise* de Marguerite Duras<sup>8</sup>. Mais parlons d'abord sornette...

\* \* \*

#### LE RÉCIT EMPÊCHÉ

Le récit est polyvalent, c'est connu. Il est au premier chef enseignement et cet enseignement peut se situer au niveau du mythe, de la morale sociale ou individuelle; le récit peut n'être que factuel, s'éloigner plus ou moins du réel, tout inventer même de son objet. Tantôt exemple, tantôt explication du monde, il répond à un désir manifesté ou non. Mais quel que soit son projet, il semble qu'il doive toujours créer un lien très serré avec celui qui l'écoute ou le lit. Ce lien en est un d'autorité, bien souvent; c'est le cas — évident — du récit qui se fait *exemplum*, le cas également de la sornette.

Que faut-il entendre par sornette ? Ne retenons pour nos besoins que la définition implicite qu'en donne Jean Paulhan dans *les Incertitudes du langage*<sup>9</sup>, lorsqu'il raconte l'une de celles que lui imposait un grand-père cruellement taquin. Il s'agit d'une histoire — « simple conte », précise Paulhan — qu'il qualifie d'« étrange » et qu'il ne peut rapporter sans retrouver ses inquiétudes enfantines. Nous la connaissons tous pour l'avoir entendue (ou l'une de ses semblables) dans notre petite enfance. Relisons-la avec Paulhan. :

7. *Nézon*, contes illustrés par Jacques de Tonnancour, éd. Parizeau, MCMXLV, p. 111-117.

8. Paris, Gallimard, 1967, 195 p. Etant donné la forme ambiguë de *l'Amante anglaise* — jeu ou récit ? On sait qu'elle a été donnée au théâtre par la troupe Renaud Barrault — il est intéressant de prendre connaissance de la présentation du roman sur le rabat gauche de la jaquette : « Le même fait divers a inspiré *l'Amante anglaise* et *les Viaducs de la Seine-et-Oise*.

Au départ il s'agit du même coup de dés : même crime, mêmes personnages, même lieu. Voici donc, entre beaucoup d'autres possibles, une seconde approche — cette fois sous la forme d'un roman — de la même énigme. »

Si ce qui fait de *l'Amante anglaise* un roman, ce n'était que l'ordre de lecture donnée au lecteur ?

9. Entretiens à la radio avec Robert Mallet, Paris, Gallimard, « Idées », 1970, 190 p.

Dans les montagnes de la Calabre, les brigands étaient rassemblés : « Beppo, dit le chef au jeune pâtre, raconte-nous donc une de ces histoires que tu sais si bien raconter ». Beppo, comme tous les bons conteurs, se fit un peu prier. Puis il commença en ces termes : « Dans les montagnes de la Calabre, les brigands étaient rassemblées... » Ainsi de suite. (p. 52)

Et Jean Paulhan de commenter :

Vraiment tout y est : le pittoresque du lieu, le pittoresque des hommes, l'aventure imminente. Le lecteur se sent comblé. Pourtant l'histoire, par suite d'un léger défaut dans les premières phrases, tourne court, est condamnée à se répéter sans fin. On croit lire un roman policier. Plutôt un ensemble de romans policiers. Mais laissons ces sujets pénibles. (p. 52-53)

Cette dernière phrase est révélatrice. La sornette, qui se présente comme un amusement, est en réalité essentiellement ambiguë : les relations qu'elle établit avec son auditeur — et exceptionnellement ici avec son lecteur<sup>10</sup> — ne peuvent que se révéler douloureuses puisque forcément de frustration. Que se passe-t-il exactement ? Une attente est portée au blanc, généralement par un conteur dont on a abusé et qui décide d'en finir avec le rôle que lui impose un auditoire exigeant. Rappelons-nous les « une autre, s'il te plaît ! » « Une autre ! » suppliants de nos six ou huit ans... Ce que le conteur cherche au fond, c'est à renverser à son avantage la relation d'autorité, de despotisme même, qui s'exerce sur lui. Y a-t-il une meilleure manière d'y arriver qu'en mettant son auditoire en position de désir pour ensuite, gentiment, sous le masque du jeu, le décevoir et ainsi briser irrémédiablement la magie du cercle créé par le récit ?

« Tout y est », écrit Jean Paulhan. Tout en effet, qui peut construire l'attente : la situation un peu mystérieuse — « Dans les montagnes de la Calabre » — , les personnages

10. D'où l'économie réalisée sur le plan du récit : « Ainsi de suite... » Ce qui compte pour Paulhan, au moment où il parle à son interlocuteur Robert Mallet, c'est moins la sornette elle-même que l'effet qu'elle produisait sur lui.

inquiétants — « les brigands » et notons bien au passage l'absolu impliqué par l'article défini — et un conteur, le pâtre, qui n'est certainement pas en mesure de refuser la demande qu'on lui fait (pas plus d'ailleurs que le narrateur premier, du moins facilement) : il est jeune et c'est le chef même des brigands qui la lui adresse. De plus il est bon conteur — sa réputation n'est-elle pas établie et ne se laisse-t-il pas un peu prier, comme quelqu'un qui a du métier ? — et en possession d'un savoir inépuisable : le déictique dans « une de *ces* histoires que tu sais si bien raconter » le révèle hors de tout doute. L'auditeur, « le lecteur », écrit Paulhan, « se sent comblé ». Et il a raison. Tout indique non seulement que l'histoire va enfin commencer, mais qu'elle sera particulièrement bonne.

L'histoire commence en effet et ici se situe le « léger défaut » constaté par Jean Paulhan. Le récit second, celui du pâtre avec lequel ne peut manquer de s'identifier le conteur implicite comme l'auditoire réel avec ceux du texte, est homodiégétique, c'est-à-dire qu'il fait appel aux personnages déjà présentés par le narrateur du récit premier. Rien d'anormal jusque là puisque, ainsi que l'explique Gérard Genette, le récit second peut être soit homodiégétique, soit hétérodiégétique<sup>11</sup>. Où les choses se gâtent, c'est lorsque le narrateur du récit second en pousse la ressemblance avec le récit premier au point de redonner textuellement celui-ci, se trouvant ainsi à engendrer indéfiniment des récits tous pareils.

À partir du moment que le récit second, au lieu de déboucher sur une aventure autre, revient à ce qui l'a déclenché, soit le début du récit premier, rien ne peut plus l'arrêter : dans une sorte de mise en abyme absolue le récit se répétera à l'infini, il piétinera sur place, prisonnier de sa structure monstrueuse, multipliant sans cesse montagnes, brigands et conteurs impuissants. Il échappe même à l'ordre du paradigme. Quelle prise aurait sur lui un auditoire d'enfants ?

11. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 202.

Ils se rendront, dans la colère le plus souvent ou les larmes, et le conteur se sera débarrassé à la fois d'eux et du récit qu'il a maîtrisé devant eux et empêché pour le temps qu'il le voudra bien.

Le récit tue ou sauve, assurait il y a déjà quelque temps Tzvetan Todorov en appuyant son argumentation sur des textes célèbres comme *les Mille et une nuits* et *le Manuscrit trouvé à Saragosse*<sup>12</sup>. D'autres textes lui donneraient facilement raison, je pense, par exemple, au *Roman des sept sages de Rome*<sup>13</sup> où le récit accusateur de la reine condamne jour après jour le fils du roi auquel les récits des sages accordent autant de sursis jusqu'à son exonération finale et la condamnation de la vraie coupable.

Avec le récit-sornette, on vient de s'en rendre compte, le récit agresse, littéralement. Et du coup, il s'agresse. Agression sans gloire, dans la réalité, d'un auditoire facile à bernier, et, dans la fiction, de personnages dont le narrateur premier n'a rien à craindre puisqu'il leur a retiré tout droit de parole. Auto-agression telle qu'elle ressemble à une véritable auto-mutilation, à la limite en fait, du non-récit. La sornette serait-elle un récit au degré zéro ?

Objection : c'est fausser la question que de la poser à une forme orale. Bien, voyons alors un conte littéraire, « Julie » de Réal Benoît, qui doit justement beaucoup à la technique du récit-sornette. Sa situation d'abord, dans le recueil intitulé *Nézon*, du nom du premier des contes qui le composent : il s'y inscrit presque à la fin, comme pour signifier sans ambiguïté au lecteur que c'est fini, bien fini, qu'il n'a plus rien à attendre du narrateur. Du moins, plus d'histoires. La preuve, le dernier texte, constitué de portraits et qui vient tout de suite après.

Cette situation, bien que significative, ne constitue qu'une marque supplémentaire et ce qu'il faut examiner c'est la

12. Todorov, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Mouton, 1969, p. 92-93.

13. Loiseau-Deslongchamps, Auguste-Louis-Armand, Paris, Teche-ner, 1838, 298 p.

structure même de « Julie ». Que celle-ci manque au récit, qu'elle lui fasse faux bond ne fait aucun doute. Nous avons là un texte qui, dès la première phrase, s'annonce comme conte : « Une fois ». Aussi le lecteur dont l'intérêt se trouve forcément suscité, est-il en droit de croire que « c'est parti », que l'histoire va se dérouler devant lui, jusqu'à son dénouement, heureux ou malheureux. Mais, comme pour la sornette, son attente sera déçue. Le narrateur, le laissant sur les points de suspension, l'interpelle aussitôt et lui propose toutes sortes de réflexions qui n'ont rien à voir avec le personnage dont le conte porte le nom, soit normalement celui à qui il devrait arriver quelque chose.

Le narrateur poussera même la désinvolture — tirant en cela le plus fort possible sur les ficelles du « genre » conte — jusqu'à imaginer que son lecteur le remet sur la voie par un rappel de son sujet :

Ah mais pourquoi me déranger avec Julie? Où est Julie? Julie n'y est pas! Julie est aux champs! Julie est aux vaches! F...moi la paix! » (p. 112)

Suit alors un portrait de Julie, la belle laitière blanche et blonde dont les formes plantureuses rendent follement amoureux tous les hommes « du bourg et du canton » (p. 114) et jalouses, en proportion, leurs femmes ou fiancées.

Rien, pour le moment, qui fasse avancer le récit. Tout au plus le texte fournit-il des éléments pour une histoire — ou pour des histoires — et encore ces éléments, donnés à titre d'« échantillons », notons-le bien, sont-ils des résultats, viennent-ils conclure un(des) récit(s) absent(s) :

Et après cela, qu'est-ce qui peut arriver? Echantillons : le coiffeur de la municipalité voisine déménagea sa boutique pour dames [ ... ]; le pasteur dut reviser ses sermons [ ... ] et s'étendre sur des choses que nous ne dirons pas ici : les bonnes mères de famille et leurs avocats de maris poussèrent l'unique garçon aux voyages, — les Antilles, la Réunion, dans la crainte d'un mariage dégra-

dant avec une laitière — je vous demande un peu ; tout le monde se mit au lait et à la crème<sup>14</sup>. Etc. (p. 115)

«Vous voyez où tout cela peut nous conduire », de poursuivre le narrateur en précisant qu'il n'a pas tout dit. Puis, interrompant l'énumération des événements provoqués dans la région par la présence catalysante de son héroïne, il passe à un discours franchement métafictionnel au cours duquel il se remémore comment il avait pensé « terminer [ son ] récit sur Julie ». (p. 116)

Tu feras, me disais-je dans mon for intérieur, une sorte de crescendo aboutissant à quelque dénouement-surprise, fascinant, qu'on ne trouvera jamais dans le dictionnaire des 18 000 situations ou énigmes de romans. Ensuite, ajoutais-je dans mon for, toujours le même, tu pourras avec amour, emphase et volupté non déguisée finir avec un portrait en pied de ton héroïne..., etc. (*Ibid*)

La formule initiale « Une fois... » promettait un récit. Il est clair que ce récit reste à faire. En douterions-nous que le commentaire qui termine le texte — « Mais le ferais-je jamais ? » (p. 117) — nous en convaincrerait. Et pourtant tout était en place : un lieu bien défini — le village et ses alentours — des personnages — Julie, ses admirateurs et dénigreurs, un auditoire implicite enfin, composé de jeunes gens comme le laisse croire une apostrophe du narrateur — « Jeunes hommes qui avez rêvé de femmes rebondies au teint de lait, vous avez ici votre affaire. » (p. 112) Un auditoire qui ne se laisse pas facilement monœuvrer, nous l'avons vu, et qui cependant se fera rouler par le narrateur.

Mais se fera-t-il vraiment rouler ? Revenons au discours métafictionnel cité plus haut. L'imparfait ne manque pas d'intérêt : il confère une valeur itérative à la réflexion rapportée, avec comme résultat que, si le conte « Julie » ne comporte pas d'histoire au sens strict, il comporte par contre le récit hypothétique d'un récit-à-faire. La formule initiale se

14. Notons que la question au futur — « Et après cela, qu'est-ce qui peut arriver ? » — en s'attirant des réponses au passé — « démenagea », « dut reviser », etc. — se trouve transformer les récits absents en *exempla*. Ce qui n'arrange rien pour le conte !

trouve ainsi récupérée au profit de ce récit-à-faire. Quant à la phrase finale, si elle annule le récit sur Julie, elle complète par ailleurs les phases essentielles du récit concernant le récit-à-faire sur Julie. Ce dernier n'a-t-il pas décrit « le passage d'un équilibre à un déséquilibre <sup>15</sup> », soit le passage du récit commencé à son interruption ?

La sornette maîtrise le récit, le rend totalement inopérant, le condamnant à redire sans cesse son discours castré. Un conte comme « Julie » au contraire, le libère. Il le libère en prenant ses distances avec lui, en le traitant avec humour et même ironie. La complicité qu'il installe avec le lecteur ne porte plus sur ce qui va se passer ni sur la manière dont est raconté ce qui va se passer ou pourrait se passer (ce que l'on attend d'habitude du conte) mais sur la fragilité de son existence comme récit, sur le pouvoir absolu — ou plus exactement fantasque — qu'exerce sur cette existence le narrateur : vivra, vivra pas, vivra... prendra telle forme ou telle autre, telle autre encore ? Relation de jeu, toute intellectuelle et qui frise l'érotisme.

Libéré, le récit se multiplie à l'infini. D'une multiplication fort différente toutefois de celle que connaît la sornette. Alors que celle-ci reproduit un récit tronqué, toujours le même, « Julie » propose de multiples histoires, au moins autant plus une — celle « qu'on ne trouvera jamais dans le dictionnaire des 18 000 situations ou énigmes de romans » — qu'il annonce justement de situations ou énigmes romanesques. À quoi bon les écrire semble dire le narrateur qui préfère se fier à l'imagination de son lecteur. Ne lui a-t-il pas déjà fait confiance alors qu'en lui présentant certains effets des charmes de Julie, il se trouvait sauter à pieds joints pardessus le(s) récit(s) possible(s) ? « Julie » de Réal Benoît : un conte sans histoire qui ramène le récit à sa propre hypothèse.

15. « ... nous avons dit [...] que le récit consistait en un passage d'un équilibre à un autre; mais un récit peut aussi ne présenter qu'une partie de ce trajet. Ainsi il peut décrire seulement le passage d'un équilibre à un déséquilibre, ou inversement. » Tzvetan Todorov.

L'AMANTE ANGLAISE OU LE RÉCIT « EN CREUX »

Avec *l'Amante anglaise* de Marguerite Duras, le récit va s'absenter au point de se situer en deça du degré zéro. Aussi l'appel à l'imagination du lecteur — à sa perspicacité plutôt, puisqu'il s'agit somme toute d'une espèce de roman policier — est-il total. Sans l'activité de ce dernier, pas de récit dans ce roman entièrement composé de discours, soit des témoignages de la présumée coupable, Claire Bousquet, de son mari, Pierre Lannes et d'un ami commun, Robert Lamy. Le récit s'y propose en effet comme « en creux », dans la seule lecture qui sera faite de ces témoignages grâce à la bande magnéto-scopique les reproduisant et reproduisant le dialogue enregistré par un policier en civil, le soir du 13 avril, au café de Robert Lamy, Le Balto, et à l'insu des gens présents. Également un texte officiel : L'Avis à la Population de la Gendarmerie de Viorne.

Ce récit « en creux » qui dépend complètement du lecteur, c'est le « livre à faire » dont parle le narrateur. Car, paradoxalement, il y a un narrateur dans *l'Amante anglaise*. Je dis bien paradoxalement : le narrateur ne raconte strictement rien ; il se contente d'interviewer Robert Lamy, Pierre et Claire Lannes et de provoquer la confrontation de leurs dires avec l'enregistrement fait quelques jours plus tôt. Ce narrateur donc, qui n'en est pas vraiment un, tend au lecteur une sorte de fil invisible en lui indiquant, dès le début du roman, d'une part qu'il compte sur lui, d'autre part comment il faut lire ce dernier. A la question que lui pose Robert Lamy, le premier interviewé — « La différence entre ce que je sais et ce que je dirai, qu'en faites-vous ? » (p. 9) — ne répond-il pas :

*Elle représente la part du livre à faire par le lecteur précisant même,*

*Elle existe toujours*<sup>16</sup>. (p. 10)

16. La typographie de *l'Amante anglaise* distingue les types de discours : celui du narrateur-témoin se trouve en italique. Quant au texte de la bande enregistrée au café Le Balto, le soir du 13 avril, il est inscrit en retrait.

Mais rappelons de quoi il est question dans *l'Amante anglaise*. Un crime a été commis dans la nuit du 7 au 8 avril. Des débris humains ont été découverts un peu partout en France dans des wagons de marchandises. Reconstitution faite, il s'agit d'une femme de trente-cinq à quarante ans, à la taille un peu forte et dont la tête n'a pas été retrouvée. Le recouplement ferroviaire permet de conclure que le crime a eu lieu à Viorne, en banlieue de Paris, tous les trains impliqués devant nécessairement passer par là. Ces renseignements sont fournis au lecteur, dès l'entrée de jeu et tels que le garde champêtre les avait lus trois fois, dans la journée du 13, sur la place du Marché. (p. 10-11)

Le livre cherche maintenant moins à retracer la victime et à confondre la coupable — celle-ci avoue presque d'elle-même, le soir du premier enregistrement et du coup révèle que la morte est sa cousine, Marie-Thérèse Bousquet — qu'à démêler les motifs qui ont pu la pousser à ce geste, en supposant toutefois qu'elle l'ait vraiment posé ou encore qu'elle l'ait posé seule. Ce livre s'écrira — se fera — à même les discours réels et pris sur le vif, sous les yeux du lecteur :

— *Tout ce qui est dit ici est enregistré. Un livre sur le crime de Viorne commence à se faire.* (p. 9).

Le narrateur-témoin prétend disposer d'une sorte d'avant-texte, soit la bande du 13 avril, qu'il intègre d'ailleurs à l'enregistrement de la première interview, en vérifiant à l'occasion avec son interlocuteur l'authenticité de certains points. Au lecteur de choisir les matériaux pertinents à une (ou des) interprétation(s) des faits racontés. Au lecteur de constituer le(les) récit(s) qui s'impose(nt) ; de donner un(des) sens au livre qui se fait.

Il n'y manque pas, hésitant entre la culpabilité de Claire — pourtant évidente : elle a avoué ; tout laisse croire qu'elle a été vue la troisième nuit après le meurtre, alors qu'elle transportait au viaduc les morceaux de sa victime ; de plus, on a relevé ses empreintes et il y a ces mots qui la compromettent, « Alfonso » et « Cahors », inscrits sur le corps comme sur les

murs de la cave — et celle de son mari qui peu à peu lui apparaît à la fois plus habile et autrement motivé. A moins, se dit le lecteur, que ce dernier ne manque totalement de lucidité? Et, interprétant les vides du texte, il se demande si Claire n'aurait pas trouvé Pierre auprès de sa cousine, la nuit du crime, alors qu'elle dit l'avoir imaginée — sans trop y croire — avec Alfonso?

Ecoutez-moi : la nuit du crime elle poussait ses cris [ ... ]  
Je me suis demandé si Alfonso n'était pas dans les parages  
à lui faire plaisir. [ ... ]

Je suis descendue. Alfonso n'était pas là. Maintenant  
je me tais là-dessus.

Je savais qu'Alfonso n'était pas là. Ça se passait dans  
la cabane d'habitude, le samedi après-midi, jamais ailleurs,  
jamais la nuit. Alors? (p. 185-186)

Alors, Pierre serait doublement coupable : il aurait directement provoqué le crime qu'il avait lui-même rêvé (p. 81-82) et peut-être mis dans la tête de sa femme : il la savait folle. Il savait surtout que les autres la savaient folle; ce qu'elle pourrait éventuellement répéter ne tirerait donc pas à conséquence. Se serait-il servi d'elle? Le passage suivant peut le laisser entendre — c'est Claire qui parle et, fait significatif, ce qu'elle dit s'inscrit immédiatement après le récit et les commentaires cités plus haut. Seul un nouveau silence sépare les deux passages :

Est-ce que vous savez que le crime n'arrive pas tout de suite? Non. Il arrive lentement comme un tank. Et puis il s'arrête. Voilà. Il est là. Un crime vient d'être commis à Viorne. C'est Claire Lannes. On ne peut plus revenir là-dessus. Le crime est tombé sur Viorne. Il était haut perché au-dessus et c'est là où Viorne est qu'il est tombé, dans cette maison, dans la cuisine de cette maison et celle qui l'a commis, oh... c'est Claire Lannes. Elle, savait l'existence de ce crime et qu'un fil le retenait au-dessus de Viorne. (p. 186)

Comment le lecteur pourrait-il ne pas rapprocher cette réflexion du discours ambigu tenu par Pierre Lannes, le soir du 13 avril, discours que le narrateur qualifiera plus tard de « curieux » (p. 77)

— Au fond, la cause de la plupart des crimes c'est peut-être ni plus ni moins la possibilité... [ ... ] ...dans laquelle on se trouve de les commettre. Supposez qu'on vive nuit et jour, avec près de soi, par exemple... une machine infernale... qu'il suffise d'appuyer sur un bouton pour qu'elle se déclenche. Un beau jour on le fait. On vit avec quelqu'un pendant des années puis un soir l'idée vous vient. On se dit d'abord que si l'idée vous venait, on pourrait le faire — sans avoir du tout l'intention de le faire — bien sûr. Puis ensuite on se dit qu'un autre à votre place pourrait le faire, un autre qui, lui, aurait des raisons de le faire. Et puis plus tard encore on se dit qu'on a toujours des raisons de le faire, toujours, et qu'à sa place un autre moins... [ .. ] ...faible est sans doute le mot : un autre moins faible que vous le ferait. C'est comme ça que ça commence. Et puis l'idée vous revient de plus en plus souvent, et puis un jour elle est là, elle reste là. Elle grandit, elle grandit, il y en a plein la maison, on se cogne contre. Et puis voilà ». (p. 36-37)

Cette idée (si bien décrite par Pierre Lannes!) qui grandit jusqu'à remplir la maison se concrétise chez Claire dans les odeurs de cuisine, trop grasses et qui lui lèvent le cœur, la repoussant dans la fraîcheur du petit jardin et de sa menthe anglaise; également dans la propreté que faisait régner sa cousine — « La propreté tenait beaucoup de place dans la maison, elle prenait trop de place ». (p. 143); dans la corpulence enfin de cette dernière :

« Elle était très grosse et les pièces sont petites. Je trouvais qu'elle était trop grosse pour la maison ». (p. 150)

Il était donc normal que Marie-Thérèse Bousquet roule au fond de celle-ci, jusqu'à la cave et vers sa mort, à peine aidée par le poids des portes :

...elles étaient toujours ouvertes, en rang, et toutes du même côté, elles pesaient sur le mur du même côté, alors on pouvait croire que la maison penchait de ce côté-là et qu'elle, elle avait roulé au fond, entraînée par la pente, le long des portes... (p. 195)

Normal? « Naturel » avait dit le policier en civil :

— Vous savez, ces crimes qui paraissent tellement extraordinaires, de loin, deviennent presque... naturels quand

on arrive à la vérité. Tellement, que souvent on ne voit pas comment le criminel aurait pu éviter de les commettre. (p. 33)

D'autant plus naturel, dans le cas qui nous intéresse, qu'il s'agissait presque d'une victime marquée par le destin, comme une bête destinée à être sacrifiée : cette tache sur le cou de Marie-Thérèse, aperçue quelques jours seulement avant le crime par Claire, au hasard d'une coiffure plus dégagée que d'habitude, quel rôle avait-elle joué? Assez important sans doute pour que Claire qui venait de commencer à en parler au juge d'instruction, se soit tout à coup auto-censurée (p. 135-136). Et Marie-Thérèse ne lui faisait-elle pas l'effet d'un « petit bœuf », comme elle l'avait dit à son mari, forcé d'avouer que cette pensée lui était souvent revenue par la suite? (p. 108)

Marie-Thérèse Bousquet, « petit bœuf » ridicule ou sorte de bouc émissaire? Le narrateur — et avec lui le lecteur — paraît s'arrêter à cette dernière hypothèse. Comment interpréter autrement les propos qu'il adresse à Pierre Lannes :

*Je remarque que vous avez tué tous les deux la même personne, vous en rêve, elle en réalité : celle qui vous voulait le plus de bien. (p. 83)*

Propos qu'il nuancera tout de suite :

*...vous n'avez pas dû commettre le même crime, votre femme et vous — à travers Marie-Thérèse — que ce soit en rêve ou en réalité. Vos véritables victimes devaient être différentes. (Ibid)*

Mais quelles étaient-elles ces véritables victimes? Et faut-il se contenter de prendre à la lettre la réponse vide de Lannes au narrateur qui lui demande :

*Dans ce récit imaginaire que vous avez fait le soir de l'aveu qui c'était?*

— Ce n'était plus personne. C'était la forme du rêve seulement. (Ibid.)

Ce n'était *plus* personne. *Plus* personne à partir du moment qu'il avait pour ainsi dire tué sa femme en la laissant (ou en

l'amenant à) tuer sa cousine ? *Plus* personne depuis qu'il avait, du coup, tué en lui l'homme qu'il était devenu tout au long de ces vingt dernières années ? C'est du moins ce que semble avoir pressenti le policier, le soir du 13 avril — « À mon avis, il me semble qu'ici on a tué l'autre comme on se serait tué soi... » — et qui, à la question « Parce qu'on se détestait, soi ou l'autre ? » avait répondu :

Pas obligatoirement... parce qu'on était ensemble dans une situation commune peut-être trop immobile, et qui durait depuis trop longtemps, pas une situation malheureuse pour autant, non, mais fixe, sans issue, vous comprenez. (p. 32)

Qui Claire aurait-elle tué de son côté à travers sa cousine, sinon celui avec qui elle prend ses distances quand elle l'appelle « Pierre Lannes » devant le narrateur (p. 170) ou qu'elle trouve « trop haut pour la maison <sup>17</sup> » ? Celui qui la renvoyait au jardin « dare dare » si elle écoutait aux portes (p. 168) ? Celui qui lui imposait la « viande en sauce » de Marie-Thérèse et surtout son encombrante propreté. Mais là, il fallait voir comme elle était vengée ! La maison était devenue « une porcherie » :

Ça commençait bien quand j'ai été arrêtée.

— *Vous n'avez rien fait pour arrêter ce désastre ?*

— Je n'ai rien fait, ni pour ni contre. Je l'ai laissé faire tout seul.

On va voir jusqu'où ça va arriver. (p. 145)

En tuant son mari, Claire se libérait elle aussi, à sa façon :

J'étais pire qu'un égout avant le crime. Maintenant de moins en moins. (p. 190)

Marie-Thérèse Bousquet leur voulait du bien, à tous les deux ? Allons donc ! Sans elle, il y a longtemps que tout aurait craqué entre eux, se serait défait. Depuis bien des années, c'est elle qui était la clé de voûte du ménage qu'ils conti-

17. « Mon mari est comme un échelas et lui, moi, je le trouvais trop grand, trop haut pour la maison et quelquefois j'allais dans le jardin pour ne pas le voir, lui, se balader sous les plafonds. » (p. 150)

naient officiellement de former, à la grande surprise d'ailleurs des gens qui les connaissaient; c'est elle qui tenait tout ensemble, décidant même des travaux à faire effectuer dans la maison. Il était logique qu'elle disparaisse. C'était même l'unique moyen dont ils disposaient l'un et l'autre, pour se retrouver chacun comme individu. Ce crime ne constituait-il pas, au fond, leur seule parole...

Sourde et muette, Marie-Thérèse Bousquet était l'image parfaite de l'incommunicabilité du couple Lannes. Incommunicabilité que l'imbroglio orthographique — la menthe anglaise (Pierre Lannes et tout le monde) l'amante en glaise (Claire) l'amante anglaise (Marguerite Duras) — ne fait que confirmer et qui allait bien au-delà de la présence encore vivace dans le cœur de Claire de l'agent de Cahors ou de celui lui servant de substitut, Alfonso; bien au-delà surtout des maîtresses passagères de son mari. C'est Claire qui l'exprimera le plus ouvertement quand, au narrateur qui s'étonne qu'elle n'ait pas jugé bon répondre aux questions des hommes de loi s'informant des mobiles de son acte. — « Qu'est-ce qu'elles ont de faux ces questions-là? » elle rétorque :

Elles sont séparées. (p. 166)

Séparées comme la tête de sa victime. Et c'est sans doute parce que Claire Lannes est incapable de faire le rapprochement entre les deux situations qu'elle s'obstine à refuser de divulguer l'endroit où elle a caché celle-ci.

\* \* \*

Questionnant le texte ou plus précisément les différents discours que ce dernier reproduit — soit l'ordre paradigmatique proposé, rappelons-le, par le métarécit et maintenu grâce au narrateur-témoin<sup>18</sup> — le lecteur de *l'Amante anglaise*

18. L'essentiel du métarécit (le mot convient-il seulement ici?) est concentré dans les deux premières pages du roman. Le narrateur y revient toutefois au début de la seconde interview, celle de Pierre Lannes :

— *Je vous ai fait venir pour vous interroger sur votre femme Claire Lannes.*

procède à une espèce de recouplement, à la manière du recouplement ferroviaire de Viorne qui lui apparaît alors comme une métaphore.

Peu à peu, deux couches de récits théoriques se profilent plus ou moins distinctement dans la syntagmatique, deux couches de récits théoriques comblent l'absence de récit à ce niveau. Les récits faussement « réels » d'abord, c'est-à-dire ceux que, dans une chronologie à peu près rétablie, le lecteur arrive à recomposer du « vrai » crime, leur donnant une certaine ressemblance avec le fait divers qui a inspiré l'auteur. Ceux ensuite qui portent la signification de l'œuvre, anachroniques par définition et aussi nombreux que les lectures que l'on pourra faire de celle-ci, soit ceux qui, parce que relevant surtout de l'écriture, sont à chercher toujours plus loin, dans les mots, et même au-delà, dans les silences et les omissions. Et j'ajouterais volontiers une troisième catégorie de récits produits par un effet de miroir de cette écriture et qui racontent le roman se faisant...

Comme nous voilà bien loin de la sornette et de « Julie ». Mais en sommes-nous vraiment si éloignés ? N'avons-nous pas affaire, dans les trois cas, à des textes narratifs frôlant les frontières de la transgression ? Des textes qui, au risque de se nier, rapprochent le récit d'une sorte de degré zéro ? Avec des résultats et un projet différents, bien entendu : nous avons pu le constater déjà en comparant le récit-sornette rapporté par Jean Paulhan et le conte de Réal Benoît. Dans *l'Amante anglaise*, pas question d'un récit univoque, bloqué dans son déroulement syntagmatique sur un mécanisme de répétition comme pour la sornette ; pas question non plus d'un

— Pourquoi ?

— *En vue d'un livre sur le crime qui vient d'être commis à Viorne.*

— Comment ?

— *Avec un magnétophone. Il marche en ce moment.* (p. 69)

Egalement une autre fois au cours de cette même entrevue :

— Ce que je vous dis vous amène-t-il vers une explication de son crime ?

— *Vers plusieurs explications, différentes de celles qui m'étaient venues à l'esprit avant de vous entendre. Mais je n'ai pas le droit d'en retenir une dans le livre qui se fait.* (p. 99)

discours ligotant l'histoire annoncée au profit de celle du texte, hypothétique ou pas. La transgression y est absolue : il n'existe tout simplement pas de véritable « récit raconté » au plan syntagmatique. C'est le lecteur qui le produit, en multipliant les fils qu'il tissera à même les récits-témoignages. À peine peut-il, à l'occasion, compter sur l'aide du narrateur.

La réduction du « récit raconté » à l'ordre paradigmatique va donner au « récit racontant » de *l'Amante anglaise* une dimension étonnamment disproportionnée à sa mince réalité. Comme si le texte, par la loi de l'inversement proportionnel, se faisait d'autant plus signifiant que l'histoire se trouve moins immédiatement facile à cerner. Mais n'est-ce pas justement au jeu ambigu de la littérature que joue le « roman » de Marguerite Duras ? Et à ce jeu de qui perd gagne, allez donc savoir comment les choses se passent !